

As quebras de ilusão no teatro de Tieck

Sílvia Faustino de Assis Saes

Professora de Filosofia da Universidade Federal da Bahia.

Se declaro minha antipatia com os gatos, dela excetuo O gato de botas de Peter Leberecht. Ele tem garras e quem foi arranhado grita, como é justo, com ele; a outros, porém, pode divertir o modo como passeia, por assim dizer, no telhado da arte dramática (Friedrich Schlegel)

O poeta berlinense Ludwig Tieck (1773-1853), integrante do primeiro romantismo alemão, é autor de uma obra literária que representa o teatro dentro do teatro: a comédia *Der gestiefelte Kater* (*O gato de botas*)¹. Trata-se de um texto dramático cujo enredo gira em torno da representação de uma peça teatral baseada no conto popular *O gato de botas*, publicado no século XVII, pelo escritor francês Charles Perrault. É uma peça de teatro na qual se apresenta outra peça de teatro, que forma-se de um conto de mesmo nome: estamos diante de uma totalidade circular de sentido que parece referir-se a si mesmo, independentemente das instâncias que o representam. Mas a obra apresenta-se também numa totalidade linear, na medida em que narra acontecimentos que, no espaço e no tempo, direcionam-se em conformidade com a apresentação de um espetáculo. Considerando que há um sentido global que se constrói na confluência desses aspectos, tentaremos compreender como se dão as 'quebras de ilusão' nesse texto dramático. É nosso intuito mostrar de que maneira essas quebras produzem a sátira de certa imagem

¹ A primeira edição foi publicada em 1797, em dois volumes intitulados *Volksmärchen von Peter Leberecht* (*Contos Populares de Peter Leberecht*), um pseudônimo de Tieck; a segunda e ampliada edição, apareceu em 1812, na coleção *Phantasmus*.

iluminista da experiência estética e da obra de arte, por meio de paródias sobre conceitos como os de 'gosto', 'bom gosto', 'gênio' ou 'sublime'. Como se sabe, tais conceitos caracterizam, naquela época, a filosofia estética em geral e, em especial – como nos interessa ressaltar – certas concepções de Kant.

Desde a comédia antiga, o termo 'parábase' designa quebra ou interrupção de ação dramática na qual um coro, composto por várias vozes, destaca-se da cena e passa a falar diretamente com aqueles que estão assistindo, sobre outros assuntos. O rompimento ou suspensão da ilusão consiste na quebra de um fio narrativo pela intervenção de figuras que chamam os espectadores à realidade, como se os envolvesse numa espécie de interlocução paralela, estranha ao contexto da ação interrompida. Na obra de Tieck, no entanto, as condições dramáticas que estruturam as quebras de ilusão são distintas e específicas. No esforço de elucidar essa singularidade, Peter Szondi faz uma importante ressalva quanto aos estudos que utilizam o conceito de "sair-do-papel" ou "sair-do-personagem"² para descrever a quebra da ilusão em Tieck. Segundo Szondi, há um sentido de "sair-do-personagem" que concerne ao ator e que não se aplica às peças de Tieck: o sentido em que há uma "redução" do personagem ao ator, isto é, em que o ator abandona o personagem e se apresenta como ator. Para o filósofo húngaro, o que se vê em Tieck é uma outra coisa: em vez de o ator "sair do personagem" para falar de si mesmo como ator, são os próprios personagens que falam de si mesmos *enquanto* personagens. Ora, isso se aplica à peça *O gato de botas*, embora Szondi não a contemple em sua incisiva e penetrante análise. Pois nela a "redução" do personagem ao ator não o retira do âmbito da representação ficcional: o ator que abandona o personagem é também um personagem, e prossegue nessa duplicidade de papéis sem nunca sair de uma ação representada. É isso que Romero de Freitas também parece salientar quando afirma, a propósito da mesma peça, que apenas se "interrompe a ação ilusória através de uma outra ação ilusória", e que no fundo "a representação ilusionista não é destruída"³. Em Tieck, as quebras de ilusão são internas à ilusão, isto é, são representadas em obras que permanecem destinadas a provocar a ilusão dramática. O modo como essas quebras espelham cortes e rupturas que perturbam a aplicação de certos conceitos à experiência estética será mostrado no que se segue.

² Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris : Éditions de Minuit, 1975, p. 113. '*Sortir du rôle*', na tradução francesa, expressa o termo alemão '*aus der Rolle fallen*'.

³ Romero de Freitas, "Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis)". In: *VISO – Cadernos de estética aplicada*, n 10, jan-dez/ 2011 (p. 1-13), p. 4.

O leitor do texto dramático de Tieck — ou o espectador de sua peça — encontra-se diante de um cenário que se desdobra em uma plateia e um palco. Para efeitos de clareza, chamemos a peça de Tieck de peça 'maior', e a peça a ser representada dentro da peça de Tieck, de peça 'interna'. A peça maior se inicia quando os personagens da plateia comentam acerca da peça que vai começar. Plateia e palco apresentam-se, desde o início, como dimensões que não se sobrepõem: para os personagens da plateia, o palco, lugar por excelência da *ficção*, está separado, no espaço e no tempo, de suas vidas *reais*. Aos olhos do expectador que os contempla, a situação dramática encontra-se na perspectiva de uma profundidade: há um palco dentro de outro, uma ilusão dentro de outra. Para o espectador da peça maior, a peça de dentro é um espaço cênico mais profundo, e ele distinguirá vozes vindas ora do palco, ora da plateia. Como esse espectador se relaciona com essa divisão que cria profundidade? Estaria ele diante de um espaço ficcional homogêneo ou de espaços ficcionais heterogêneos? Em que medida a alternância de vozes representam jogos distintos dentro de um jogo maior da representação? Ora, as suspensões de ações ou mudanças repentinas de foco embaralham os espaços e os tempos e surpreendem a percepção familiar do espectador, experiente na apreensão de palco e plateia como funções opostas, paralelas e fixas pelo jogo da ilusão dramática.

O prólogo tem importância crucial, pois exhibe, de saída, não só a complexidade da estrutura narrativa como também o teor crítico do que está por vir. Em seu início, aparecem os personagens da plateia reclamando do título e do fato de se tratar de um conto infantil, já que não são mais crianças. Fischer expressa sua expectativa de que a peça seja uma "imitação" (*Nachahmung*) dos novos habitantes da Arcádia, e o gato uma imitação de Terkaleon, uma espécie de gênio maligno que aparece nessa mesma peça⁴. Ora, a expectativa do pescador é ver a imitação de uma imitação: ele espera que a peça imite uma ópera feita com base em outra, e que o gato imite um personagem composto a partir de outro. A plateia reclama e considera a representação de um gato como uma afronta ao "bom gosto", que querem preservar de qualquer maneira; um deles começa a sapatear e assim todos o fazem, para "salvar" "o gosto — as regras — a arte!"⁵. Reclamam

⁴ Referência à ópera *Die neuen Arkadier*, de Vulpius, estreada em Berlim, em 1796, que foi composta a partir do libreto da ópera cômica *Der Spiegel von Arkadien*, de 1795, de Schikaneder. Na primeira obra, aparece Terkaleon, uma espécie de gênio maligno que, por seu turno, foi inspirado no personagem Monostatos, da *Flauta Mágica*, de Mozart.

⁵ L. Tieck, *Der gestiefelte Kater — Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. In: *Ludwig Tieck: Werke in vier Band*. Hrsg., Nachw. und Anm. Marianne Thalmann, Band 2, München, 1963, p. 209.

que pagaram, que são o público e que querem assistir a algo que os satisfaça. Ao ouvir o barulho, por detrás do cenário, o Autor diz que a peça já vai começar, enquanto todos na plateia gritam: "Gosto! Gosto!". O Autor, então, confessa estar "em embarço" e pergunta o que eles "querem dizer" com isso, ao que lhe retrucam: "Você é um autor e nem sequer sabe o que é gosto?". Ele solicita aos espectadores que o considerem como um "principiante", mas eles dizem que não querem saber de principiantes, que querem "uma peça ordenada e plena de gosto!". Ainda por detrás do pano, o Autor pergunta que "tipo" de obra lhes agrada, e estes lhe respondem que são histórias de famílias, com salvamentos de vidas, que versem sobre os costumes e mentalidade alemães, sobre o sublime religioso, ou sobre sociedades secretas do bem, com reformadores e crianças; afirmam que esperam, enfim, algo conveniente, com cerejeiras e quatro partes no máximo...⁶

Depois disso, o Autor sai por detrás do pano, e os espectadores comentam sobre seu aspecto e atitude, considerados como inadequados. Neste momento, tem início um diálogo entre o Autor e os espectadores que, no que é dito e na forma como é dito, lembra claramente o contexto de um tribunal. Depois de desculpar-se por sua ousadia, o Autor é censurado por ter escrito aquela obra sem instruir-se com a devida antecedência. Façamos um destaque do que, nesse prólogo, o Autor diz:

- i) "Antes de condenar-me, concedam-me um minuto de atenção. Sei que o respeitável público há de julgar o autor, que por ele não há apelação; mas conheço também o amor do venerável público pela justiça, e sei que ele não me fará recuar do caminho no qual eu tanto necessito de sua consulta e bondosa direção."
- ii) "Envergonho-me de apresentar diante de tão esclarecidos juízes a inspiração de minha musa, e somente a arte de nossos atores de certa forma me consola; do contrário, eu cairia sem demora no desespero."
- iii) "(...) estou ainda pálido e trêmulo, e eu mesmo não compreendo como cheguei à ousadia de comparecer diante de vós."⁷

Ora, o Autor pede para ser escutado antes de ser condenado: o teatro transfigura-se num tribunal em que o público, na qualidade de juiz "sem apelação", condena por algo que ainda não viu. A estrutura judicativa do gosto revela-se como um tribunal que condena *a priori* a arte que não segue as regras e padrões já estabelecidos. O Autor é como um réu

⁶ L. Tieck, *op. cit.*, p. 210.

⁷ L. Tieck, *op. cit.*, p. 211 (nossa tradução).

que se submete servilmente e pede para ser corrigido e dirigido pelas regras dos juízes de gosto. Envergonhado, pálido e temeroso, é a expressão cabal de seu próprio fracasso psíquico. No entanto, devido à atitude submissa e certa adulação contida em suas palavras, o público resolve aplaudi-lo e dar-lhe permissão para apresentar sua obra.

O primeiro ato da peça maior coincide com as cenas iniciais da peça interna e, desde o início, num texto composto pelo intercalar de falas dos personagens representando a peça interna com falas da plateia. A atenção do espectador de Tieck, como num pingue-pongue, divide-se entre o desenrolar de um enredo no palco interno e as glosas críticas da plateia que o assiste, acompanhando um enredo composto pela interposição desses dois focos. Nesse vaivém discursivo, a peça interna funciona como um núcleo estável de sentido em torno do qual gira a peça maior. Entretanto, ainda neste mesmo ato, rompe-se o fio narrativo da peça interna. Trata-se do momento em que o Rei pergunta ao príncipe Nathanael como é possível que ele venha de um país tão longínquo e consiga expressar-se com tanta desenvoltura num idioma estrangeiro. Em voz baixa, Nathanael pede silêncio e adverte o rei de que "o público ali embaixo" poderá notar tratar-se de algo "muito pouco natural"; e continuará dizendo que, a fim de que o drama agrade, ele precisa falar a mesma língua, pois de outro modo, tudo restaria incompreensível. Da plateia, surgem imediatas reclamações sobre as inverossimilhanças e sobre o fato de o Rei não permanecer fiel ao "caráter" de seu personagem⁸.

O segundo ato também se abre com cenas da peça interna, mas nesta ocorrerão passagens desconexas, tais como a entrada repentina de um casal de enamorados, num momento em que Hinze, o gato, aventa a possibilidade de uma caçada. Hinze, então, solicita que eles se desloquem para outro lugar, já que "perturbam" (*stören*) sua cena, mas eles prosseguem e, mesmo interrompendo os fios narrativos da intriga central, arrancam aplausos calorosos da plateia⁹. Por outro lado, na plateia surgem controvérsias: enquanto um expectador expressa dúvida de que essa cena seja "necessária ao todo", outro diz que o todo pouco importa, que a passagem é "divina" já que o levou a chorar. O primeiro representa o acordo quanto ao preceito clássico de que um enredo se forma por relações de necessidade entre suas partes, ao passo que o segundo dá voz à tese de que o mais importante consiste em provocar as emoções (*pathos*) dos ouvintes, mesmo que isso se faça à revelia de qualquer unidade ordenada. Neste segundo ato ocorre também uma cena de tumulto, motivada pela cólera destemperada do Rei, que soluça, chora e expressa desejos de estar morto, por terem-lhe servido um coelho queimado.

⁸ L. Tieck, *op. cit.*, p. 222.

⁹ L. Tieck, *op. cit.*, p. 230.

Essa atitude repentina do Rei quebra totalmente o clima de uma conversação filosófica – verdadeiro “alimento” para o “espírito” – sobre o sublime e o infinito, e também sobre a possível existência de um “órgão” corporal em cujo efeito se pudesse comprovar o sentimento de “satisfação”¹⁰.

Revoltada com o comportamento instável do rei – que passa do encanto pelo sublime à ira feroz por um coelho queimado, mostrando um caráter mais voltado para o alimento do corpo do que para o alimento do espírito e contrariando, portanto, o próprio discurso que vinha sustentando – a plateia se levanta e assobia, em grande tumulto. Minutos depois, o rei se recompõe, ajeita o manto, e senta-se com o cetro, mas isso é inútil, pois o ruído intensifica-se cada vez mais e, como escreve Tieck, “todos os atores se esquecem de seus papéis”, inclusive o gato, que trepa numa das colunas¹¹. Em meio ao tumulto generalizado, o Autor volta à cena, confuso, consternado, querendo falar com o público, que o trata de “louco”. Ele implora que o deixem terminar de apresentar a peça, pede calma e piedade, prometendo que já está para terminar. Como isso não adianta, ele faz entrar em cena macacos, ursos, águias, elefantes e leões, compondo por assim dizer uma espécie de circo que agrada a plateia. Após essa (digamos) apoteose carnavalesca que encerra o segundo ato, o enredo da peça interna encontra-se completamente alterado em relação ao conto que lhe serviu de ponto de partida.

O terceiro ato abre-se com o Autor e o Maquinista (um contrarregista), no quarto de Gottlieb, o dono do gato. Eles falam do imprevisto forçado do final do segundo ato, que terminou de modo diferente do que estava previsto no manuscrito. De repente, o Maquinista quer saber “quem” teria levantado o pano, tornando evidente que tanto ele como o Autor não sabia que estavam em cena. Isso serve para indicar que já não se sabe mais “quem” controla aquela obra, que parece seguir seu curso sem direção. Neste momento surge, na plateia, uma discussão sobre o que está “dentro” ou “fora” da peça: os limites da ficção esgarçaram-se, seus contornos tornaram-se confusos, e todos falam abertamente sobre isso. Hanswurst (o Bufão, bobo da corte) intervém e, pedindo perdão aos espectadores pela ousadia, diz que o que eles acabaram de ver “não pertence de modo algum à obra”, que trata-se de “conversação privada” que jamais deveria ter ocorrido no cenário, que eles “foram iludidos” e que seria grande gentileza se “extirpassem por completo essa ilusão”¹². Ora, o que vemos? Um personagem sair do seu papel como

¹⁰ L. Tieck, *op. cit.*, p. 237-241. O tema do “órgão de satisfação” pertence apenas à edição ampliada.

¹¹ L. Tieck, *op. cit.*, p. 242.

¹² L. Tieck, *op. cit.*, p. 248.

personagem para dizer, como ator, o que pertence à peça a uma plateia que, por seu turno, também é solicitada a sair de seu papel para *quebrar a ilusão* de ter visto uma cena posta agora fora da ilusão. É de todo intrigante que se peça para quebrar a ilusão a uma plateia no momento preciso em que se diz a ela ter visto uma cena real! E também em outra passagem do terceiro ato a questão da quebra aparece. Trata-se da cena em que o gato Hinze dialoga com Gottlieb, seu dono, que confessa não saber ainda como este poderia ajudá-lo. O gato promete que o fará feliz e o dono diz que isso precisa acontecer logo, pois, segundo ele, já são sete e meia e, às oito horas, o espetáculo termina. Expressando surpresa e desagrado, o gato diz ao dono que tome mais cuidado, pois a ser assim "toda a peça se quebrará em mil pedaços"¹³.

Cena talvez mais surpreendente é aquela em que Leander, o Sábio da corte, refere-se a uma obra recente, *O gato de botas*, como uma "boa peça de teatro", contra a opinião de Hanswurst, o Bufão, para quem os personagens dessa peça não estão bem caracterizados¹⁴. E então, alegando intimidade com a plateia no que concerne ao bom gosto, o Bufão dirige-se a ela para convencê-la de que o Sábio da corte é um louco ao sustentar que na peça em questão "o público" está bem caracterizado. Imediatamente, lá da plateia, Fischer se espanta, dizendo: "O público? Mas não há nenhum público na peça."¹⁵ Depois de tantas intersecções das falas entre palco e plateia, Tieck vem traçar de novo uma linha divisória, reapresentando o sentido de um jogo dramático no qual uma plateia é cega para a perspectiva que a posiciona como plateia, ou seja, a perspectiva de quem é personagem na representação de um papel sem ter a consciência disto. É como se os personagens do palco tivessem um domínio e uma consciência do jogo da representação muito superior àqueles que representam o público, como se a ilusão só se quebrasse mesmo do lado dos iludidos. Na última cena do último ato, retorna-se ao enredo do conto de Perrault. Popanz, que personifica as leis, é persuadido pelo gato a transformar-se num rato, e é imediatamente comido por ele. O gato de botas entoia palavras de ordem da revolução francesa — "liberdade e igualdade" — e anuncia, triunfante, que a lei foi totalmente consumida.

É possível vislumbrar múltiplos alvos da sátira de Tieck; como disse August W. Schlegel, nela encontram-se "zombarias" por todo lado, como pequenas flechas¹⁶. Entre esses alvos está o teatro alemão e a crítica de arte daquela época: na segunda edição, o papel de

¹³ L. Tieck, *op. cit.*, p. 249-250.

¹⁴ L. Tieck, *op. cit.*, p. 253.

¹⁵ L. Tieck, *op. cit.*, p. 253.

¹⁶ *Apud* Helmut Kreuzer, "Nachwort". In: *Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater*. Stuttgart: Reclam, 2001, p. 78.

Böttischer (o Toneleiro) é ampliado e, como se sabe, esse personagem consiste numa alusão a Karl A. Böttiger, crítico literário e admirador do ator e poeta August W. Iffland, indiretamente aludido na peça¹⁷. Certo sentimentalismo pré-romântico também está entre os alvos: a princesa diz-se autora de um livro chamado "Pensamentos Noturnos" (referência a Edward Young) em que há cenas ao ar livre, à luz da lua, onde tudo ocorre com certa "indeterminação romântica"¹⁸. Por outro lado, é inegável que toda e qualquer espécie de estética normativa parece ser alvo das flechas de Tieck, e isso torna-se muito evidente no personagem da Lei (*Gesetz*), também chamado de Popanz, um termo antigo da língua alemã que, na linguagem corrente, significava pessoa arrogante. O gato Hinze, que engole a Lei, afirma sentir "desprezo" pela "linguagem" dos humanos, pois ela necessariamente escraviza pelas responsabilidades impostas no seu domínio¹⁹. Ora, a ofensiva de Hinze em relação a Popanz representa uma crítica à arrogância das leis, escancarando a sátira como insatisfação de Tieck com relação a uma arte domesticada por imposições.

Do nosso ponto de vista, contudo, alguns conceitos filosóficos, elaborados em escritos sobre estética, podem ser vistos como alvo da sátira. Considerando os personagens do Autor como representação do gênio que produz a obra de arte e os espectadores da plateia como seus receptores, é possível mostrar que seus caracteres e atitudes ilustram exatamente o oposto do que preconizam os ensinamentos de Kant acerca dessas figuras, mesmo que não tenha sido intencional da parte de Tieck. Sob esse ponto vista, o teatro dentro do teatro revela-se como imitação cômica ou satírica da reflexão *séria* que a filosofia faz do juízo de gosto, da autonomia do gênio, da harmonia subjetiva que está por trás do belo, e da grandeza do sublime. No diálogo entre o Rei e Leander, é o sublime kantiano que aparece, visto de um ponto de vista matemático como o "infinitamente grande", algo indizível, inefável, que leva o espírito humano a elevar-se à mesma proporção dos números, em milhões, em trilhões, em movimento crescente até o infinito²⁰. Mas, tão logo se põe o espírito no enlevo do infinito, o cômico vem para interrompê-lo

¹⁷ Para Helmut Kreuzer, o personagem do *Böttischer* representa um "crítico desamparado". *Op. cit.*, p. 79.

¹⁸ L. Tieck, *op. cit.*, p. 220.

¹⁹ L. Tieck, *op. cit.*, p. 214.

²⁰ L. Tieck, *op. cit.*, p. 237.

na figura de um coelho queimado: então, o Rei passa da infinitude matemática que expande o espírito aos apetites concretos e brutais do seu estômago.

Desde o prólogo, representa-se uma situação de conflito entre a autonomia do Autor, sua liberdade de criação e o império do juízo de gosto da plateia. De um lado, há um autor submisso, completamente exposto em sua fraqueza psíquica e moral, oferecendo-se ao julgamento sumário de rigorosos juizes que o condenam *a priori*. Como medo e confusão são os estados do ânimo que mais o caracterizam, pode-se dizer que esse Autor ostenta um espírito que em tudo se opõe à figura do gênio kantiano, que produz e expõe com liberdade os frutos de seu engenho criativo. De outro lado, há espectadores que exigem pelo que pagaram, que reclamam de tudo o que lhes parece inesperado ou que foge de suas vivências habituais; salvar o bom gosto, as regras e a arte significa defender os conteúdos e as formas de um universo referencial já conhecido. É assim que uma platéia ilustrada paga para ser satisfeita na expectativa de uma "ilusão razoável" (*vernünftige Illusion*)²¹, que lhe proporcione um prazer que em nada lembra a pureza, o desinteresse e o livre jogo da imaginação, como queria Kant.

Autor e a plateia são retratados como posições assimétricas com funções irreduzíveis na estrutura do jogo da representação teatral. Essas partes opostas poderiam conciliar-se no aplauso, momento em que a intenção de agradar do autor e a experiência do prazer estético na plateia se harmonizam. Na peça de Tieck, porém, plateia e palco são como forças em conflito a disputar o sentido da arte, já que falta a liga entre o que se espera e o que se oferece. Há um antagonismo quanto ao modo de produzir, entender e sentir a obra de arte, e a face *a priori* das expectativas do público revela-se como puro dogmatismo. Não haveria aí uma paródia à "comunicabilidade universal" do sentimento estético ou mesmo à "voz universal" da "Ideia" — que fundam, aos olhos de Kant, o juízo de gosto e o prazer estético? ²² Onde encontrar o sentido desses conceitos nesse jogo de assimetrias insolúveis que Tieck nos apresenta? Por outro lado, é preciso atentar para o seguinte. Se a peça expõe o oposto do que certas figuras conceituais significam, ela o faz com a intenção de provocar a nossa reflexão sobre esses mesmos conceitos. A finalidade seria não destruir sua credibilidade teórica, mas reavivar o pensamento desses conceitos num sentido mais realista e concreto.

Qual seria esse sentido? A nosso ver, a resposta poderia ser encontrada nessas falas que quebram a ilusão, e que atravessam planos de representação mantidos sempre como

²¹ L. Tieck, *op. cit.*, p. 213.

²² Referimo-nos aqui às célebres teses do § 9 da *Crítica do Juízo*, de Kant.

estáveis. São falas dirigidas que enlaçam e separam os personagens, que mudam o sentido e a direção do que está sendo dito e que criam espaços de intersubjetividade inusitados²³. Quando na peça interna um personagem dirige-se ao público ali presente, a quebra de ilusão — ainda que interna — vem dar lugar a uma situação comunicativa inusitada e abrir uma dimensão intersubjetiva que aprofunda a perspectiva do jogo dramático e solicita um entendimento mais amplo, uma racionalidade mais abrangente, capaz de conferir-lhe inteligibilidade. Das quebras de ilusão, nasce a reflexão. Somente por meio das quebras de ilusão, pode o teatro exhibir intersubjetividades construídas nas assimetrias dos jogos e das normas de representação. Quebras de ilusão são, nesse sentido, quebras normativas, que expressam experiências imediatas de choques nos fios da compreensão: são como reflexos de quebras da razão. De onde vem a voz? Que jogo está em jogo? Suspensão que reforça o caráter da figura e ao mesmo tempo retira-lhe do tabuleiro que lhe conferia sentido.

O que significa "esquecer-se" de um papel? Significa que há outra condição existencial dada como possível, fora daquele papel? Tudo leva a crer que há uma profundidade existencial acompanhando o sentido desse esquecimento, e que esquecer-se de um papel significa simplesmente perder o sentido de um desempenho. Mas a perda de um sentido conduz à pergunta por outro sentido. Na peça de Tieck, não há superfície, mas profundidades que se alternam na costura de fios partidos por entre dimensões em desnível que se abrem e se fecham, que se combinam e se negam em diferentes configurações. As quebras de ilusão são convites irrecusáveis à reflexão. A posição de um público como personagem que não pode reconhecer-se como personagem, do ponto de vista que ocupa dentro do jogo, suscita reflexão. O público quase não ri e o autor da comédia tem um final trágico, sendo alvo de detritos. É assim que *O gato de botas*, de Tieck, é uma representação prazerosa do sentimento de desprazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TIECK, Ludwig. *Der gestiefelte Kater: Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. Hrsg., Nachw. von Helmut Kreuzer. Stuttgart: Reclam, 2001. (Primeira versão, de 1797).

²³ Sobre o caráter performático da parábase em Tieck, recomendo artigo de Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, "Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel". In: *Artefilosofia*. Ouro Preto, n 4, p. 166-174, jan 2008.

_____. *Der gestiefelte Kater: Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. Hrsg., Nachw. und Anm. von Marianne Thalmann, Band 2. München: Winkler-Verlag, 1963. (disponível no link: <http://www.zeno.org/nid/2005787629>). (Segunda versão, de 1811).

_____. *El gato con botas*. PERRAULT, Charles y TIECK, Ludwig. *El gato con botas*. Edición Mercedes Sarabia, Prólogo Félix Duarte, Ilustraciones Carlos Bloch y Miguel Galanda. Madrid: Abada Editores, 2003.

SZONDI, Peter. *Poésie et Poétique de l'idealisme allemand*. Paris: Éditions de Minuit, 1975.

FREITAS, Romero de. "Sócrates, a criança irônica (Tieck, Schlegel, Novalis)". *VISO — Cadernos de estética aplicada*, n 10, jan-dez/2004 (p. 1-13).

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. "Ironia e performance no Primeiro Romantismo Alemão. Os casos de Tieck e Friedrich Schlegel". *Artefilosofia*, Ouro Preto, n 4, p. 166-174, jan 2008.